

Corps mortel et corps glorieux de l'auteur en fan fiction : une culture de l'avatar

Forme d'écriture apparue dans les années 1960 et aujourd'hui très présente en ligne, la fan fiction se développe dans un milieu de création littéraire particulier, défini essentiellement par sa marginalité, aussi bien sur le plan culturel que légal. Son exclusion de la sphère littéraire officielle se fait principalement par l'intermédiaire du concept d'auctorialité : catégorie textuelle sans auteur, mais fondée sur la réappropriation d'univers fictionnels appartenant à d'autres, elle représente de ce point de vue un lieu de tensions. Face à une écriture que l'on dit « dématérialisée », la question du corps de l'auteur, fortement associé à la production de l'œuvre, se pose avec acuité : que devient ce corps dans le cadre de la création numérique et communautaire dont relève la fan fiction ? Nous entendons ici nous intéresser à la manière dont les fans, lectrices¹ dépourvues d'auctorialité, exploitent les ressources de l'écriture en ligne, et plus particulièrement la dématérialisation, qui met symboliquement le corps à distance, pour développer des stratégies de pseudo-auctorialité.

LA FAN FICTION, UNE FORME DÉSAUCTORIALISÉE

On peut définir la fan fiction comme un type de réécriture transfictionnelle², dont la particularité serait de ne pas pouvoir être rattachée à une figure d'auteur déterminée. On considère généralement que son développement est contemporain de celui de la culture de masse, bien que des précédents historiques puissent être identifiés dès le XIX^e siècle. Avec l'apparition de séries télévisées grand public comme *Star Trek*, *Starsky et Hutch* ou encore *Blake's 7*, on observe la mise en place d'un phénomène de réception particulier, reposant sur la

¹ Comme la plupart des études consacrées au sujet, nous choisissons d'employer le terme « lectrice », la fan fiction étant identifiée comme une pratique avant tout féminine, voir *infra*.

² Voir Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011, p. 7. « Par "transfictionnalité", j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel. »

figure du fan³. Abréviation de « fanatique », le terme désigne en fait un certain type d'amateur : celui qui s'investit dans son domaine d'intérêt. La réception fan des œuvres se distingue en effet par son caractère particulièrement actif : elle donne lieu à l'organisation de conventions, à la pratique du jeu de rôle, ou encore à la production de fan fictions, qui constituent des versions alternatives de l'histoire réécrite, qu'elles prolongent ou corrigent. Il s'agit du versant littéraire d'activités créatives et communautaires variées, qui ont toutes en commun de permettre une forme de réappropriation de l'œuvre appréciée.

Dans les premiers temps, les fan fictions étaient diffusées dans des magazines spécialisés, appelés *fanzines*, ou de particulier à particulier via des chaînes de courriers papier. Ce n'est que dans les années 1990 que la pratique prend véritablement de l'ampleur, avec l'arrivée de l'ordinateur personnel et d'Internet, qui vont permettre aux textes de migrer en ligne. À l'heure actuelle, on trouve aussi bien les fan fictions sur des sites d'archives généralistes⁴, qui regroupent des millions de textes issus d'œuvres variées, que sur des plateformes de micro-blogging comme Tumblr. La question du support de diffusion est en réalité centrale pour saisir les spécificités de la fan fiction en tant que réécriture transfictionnelle : que les textes se présentent sous forme imprimée dans des magazines ou en ligne, ils ont toujours vocation à être partagés avec la communauté fan qui s'organise autour d'un objet culturel donné, communauté que l'on désigne dans le milieu fan sous l'appellation « fandom ». Le propre d'une fan fiction est d'être rendue accessible au fandom, qui y réagira en commentant, diffusant et parfois réécrivant les textes ainsi proposés. De la même manière, il n'est pas rare, dans le milieu fan, d'écrire à plusieurs mains, ou encore de passer des commandes à d'autres en brossant à grands traits des scénarios que l'on aimerait voir explorés sous forme de fan fiction⁵. Cette circulation intense des textes fait émerger un certain nombre de codes communs d'écriture et de lecture qui vont participer à définir l'identité du fandom.

³ Francesca Coppa, « A Brief History of Media Fandom » dans Karen Hellekson et Kristina Busse (dir.), *Fan fiction and Fan Communities in the Age of the Internet, New Essays*, Londres, McFarland & Company, 2006, p. 43-46.

⁴ Les principaux sites généralistes, à l'heure actuelle, sont Fanfiction.net, Wattpad.com, sites à but commercial, et Archiveofourown.org, un site géré par l'Organization for Transformative Works, association créée par des fans dans un but de diffusion et de conservation de la culture fan.

⁵ Ce type de commande, appelée « prompt », est relativement courant et témoigne de l'existence d'une économie interne à la communauté fan se présentant sous la forme de dons de textes, parfois accompagnés de contre-dons. Pour un exemple de fan fiction issue d'un prompt, on pourra lire, dans le fandom des *Liaisons Dangereuses*, *The Game*, réponse au prompt « how they began » : <https://archiveofourown.org/works/385782>, consulté le 30 août 2017.

Il faut par ailleurs distinguer les fan fictions des réécritures que l'on peut dire « officielles », soit des textes édités qui sont le fruit d'une sélection participant à les singulariser et à les auctorialiser. *Ulysses* fournit un exemple de réécriture de l'œuvre d'Homère associée au nom de James Joyce, à sa personne physique et juridique, et à la figure d'auteur qui s'est constituée autour de lui. Par comparaison, une fan fiction de l'*Odyssée* n'a, au sens strict, pas d'auteur. Le plus souvent, on peut l'apparier à un pseudonyme fan qui joue en réalité comme état intermédiaire entre l'anonymat et le pseudonymat qui se pratique plus traditionnellement dans la sphère littéraire, car il est quasiment impossible d'identifier un état civil à partir d'un pseudonyme en ligne. Le fan ne pourra donc pas faire jouer son nom propre à la manière d'un auteur légitime, comme sceau d'authenticité et de propriété apposé à une œuvre. Par ailleurs, la fan fiction se caractérise également par sa gratuité ; c'est même une obligation légale lorsque les fans réécrivent des œuvres encore soumises au régime des droits d'auteur, ce qui est le cas de la plupart des textes produits. Par conséquent, les fans ne peuvent jamais réellement se confondre avec des auteurs au sens plein du terme : ils restent des lecteurs, mais des lecteurs qui écrivent, ce qui les place dans une situation très particulière vis-à-vis des hiérarchies culturelles en vigueur dans la sphère littéraire.

AUCTORIALITÉ ET CORPS (MASCULIN) DE L'AUTEUR

Ce cas de figure d'un lecteur qui écrit contraste assez fortement avec la manière dont nous sommes habitués, de nos jours encore, à envisager la création littéraire. Aussi bien dans le droit que dans l'imaginaire collectif, l'auteur est avant tout un individu original, qui vient authentifier l'œuvre par l'intermédiaire de son nom propre⁶. Le corps de l'auteur tient dans ce cadre une place importante : il est associé à la notion de signature, par le biais de laquelle l'auteur marque son œuvre, établissant avec elle un lien presque organique, à travers un geste qui lui est propre. Étymologiquement *auctor*, en latin, renvoie à l'acte créateur, mais le terme a aussi le sens de fondateur d'une lignée, et peut donc par extension désigner aussi bien le démiurge que le père. Si elles confirment l'importance symbolique du corps dans la manière

⁶ Article L 113-1 du *Code la propriété intellectuelle* : « La qualité d'auteur appartient, sauf preuve contraire, à celui ou à ceux sous le nom de qui l'œuvre est divulguée. »

dont la création est pensée sur le plan culturel, ces significations permettent également de constater que ce corps est avant tout envisagé comme corps masculin.

Il existe, en français aussi bien que dans la plupart des langues européennes, une abondance de métaphores corporelles utilisées pour désigner ce lien unissant un auteur à son œuvre. Elles sont particulièrement nombreuses chez les auteurs du XIX^e siècle, période au cours de laquelle émerge véritablement la figure de l'auteur comme individu créateur original⁷, mais il est possible de retracer une généalogie culturelle de ces images les faisant remonter à l'Antiquité. Il s'agit donc d'une tradition discursive très ancienne, dont on trouve des exemples dès Platon :

Une fois écrit, le discours roule partout et passe indifféremment dans les mains des connaisseurs et dans celles des profanes, et il ne sait pas distinguer à qui il faut, à qui il ne faut pas parler. S'il se voit méprisé ou injurié injustement, il a toujours besoin du secours de son père ; car il n'est pas capable de repousser une attaque et se défendre lui-même⁸.

Selon le modèle véhiculé par ce type d'image, l'auteur masculin serait donc à la fois le père de son œuvre et son démiurge : il s'agit bien d'une forme de création à partir de soi seul, ignorant le modèle de la reproduction sexuée ; l'œuvre sortirait pour ainsi dire toute casquée du crâne de son créateur. Aujourd'hui encore, en droit français de la propriété intellectuelle, on parle de « droit de paternité » pour désigner le droit à se voir reconnaître créateur de son œuvre⁹. On parlera par contre très difficilement de « maternité » d'une œuvre littéraire, et ce alors même que la procréation est au centre des images employées.

Mais il ne s'agit ici que des métaphores corporelles valorisées par la tradition. Les études de genre ont de longue date relevé l'existence d'un autre type de métaphore de la création : des métaphores de la circulation monétaire, qui coexistent avec le premier type d'images, et équivalent plus profondément à des métaphores prostitutionnelles. Là où les métaphores de la paternité, associées à une corporéité masculine productive, évoquent une forme de fertilité naturelle, les métaphores prostitutionnelles renvoient à une corporéité féminine dévalorisée et stérile. On passe en effet, sur le plan symbolique, de la circulation de l'argent à la circulation des signes, le corps féminin s'inscrivant non plus dans la sphère de la productivité mais dans

⁷ Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1979, p. 3-44.

⁸ Platon, *Phèdre*, 275, traduction d'Émile Chambry, in *Le Banquet-Phèdre*, Paris, Flammarion, 1997, p. 140.

⁹ On emploie communément le terme dans le commentaire juridique des droits moraux des auteurs, en lien avec la notion de signature, comme analysé par Marie Cornu dans « L'œuvre, l'auteur et la signature », *Hypothèses*, vol. 9, n° 1, 2006, p. 385-390.

celle de l'échange : le langage, dans une œuvre « féminine », tournerait à vide¹⁰. On reconnaît ici une partie des critiques traditionnellement adressées à ce que l'on a appelé l'écriture féminine, qui ont été analysées par Sandra Gilbert et Susan Gubar pour les romans britanniques de l'époque victorienne : les textes écrits par des femmes manqueraient d'originalité, les mêmes motifs revenant d'un roman à l'autre, enfermant l'écriture dans une circularité débilite. Catherine Gallagher souligne que l'on retrouve ces reproches jusque sous la plume de George Eliot, soucieuse de se différencier de ses contemporaines afin d'acquérir un véritable statut auctorial¹¹. Ce modèle culturel va jouer contre l'auctorialisation de la fan fiction et participer à son maintien dans un espace de création marginal. Toutes les études sur le sujet soulignent en effet qu'il s'agit d'une pratique essentiellement féminine : à l'exception de certains fandoms, le fan est en réalité une fan¹². Cette information n'est pas tout à fait anodine, dans la mesure où les critiques le plus souvent adressées à la fan fiction recoupent en grande partie celles qui touchaient l'écriture féminine par le passé : au sein de la hiérarchie culturelle en place, la fan fiction souffrirait de son manque d'originalité, que l'on fait découler de sa nature dérivative. De plus, les fans produiraient des copies sans valeur, copies de l'œuvre originale, mais également copies les unes des autres. Il est en effet incontestable que les fan fictions reprennent régulièrement les mêmes motifs narratifs, à la façon d'une réserve de « scénarios » communs. Ces *tropes* ou *topoi* ne sont pas perçus de la même manière dans le milieu fan et dans la sphère littéraire officielle : loin de faire figure de clichés rébarbatifs, ils sont employés par certains sites généralistes au sein du système de classement des textes, qui se fait via des balises d'archives parfois très précises. Ils représentent ainsi des variations narratives identifiées et jouent le rôle de facteur de cohésion à l'égard des pratiques d'écriture communautaires.

Face à une auctorialité traditionnellement associée à une corporéité masculine et à un ensemble de valeurs au premier rang desquelles figure l'originalité, la fan fiction, écriture perçue comme féminine et répétitive, se trouve donc dévalorisée et désauctoralisée.

¹⁰ Marc Shell, *The Economy of Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 91-102 pour une analyse de la dualité de ces métaphores chez Aristote.

¹¹ Catherine Gallagher, « George Eliot and *Daniel Deronda*: The Prostitute and the Jewish Question » dans Ruth Bernard Yeazell (dir.), *Sex, Politics, and Science in the Nineteenth-Century Novel*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991, p. 44.

¹² Voir à ce sujet l'ouvrage de référence de Camille Bacon-Smith, *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1992.

FAN FICTIONS ET CORPS DE L'AUTEUR : DES INJONCTIONS CONTRADICTOIRES

Cependant, on pourrait aussi, si l'on adopte une perspective plus nettement théorique, considérer que cette désauctorialisation est une force, car le milieu fan deviendrait ainsi le seul milieu, peut-être, où l'on pourrait véritablement parler de mort de l'auteur, au sens que Roland Barthes donne à l'expression dans son célèbre texte de 1968¹³. L'hypothèse a souvent été émise¹⁴, l'écriture de fan fictions pouvant effectivement représenter une forme d'avènement et d'autonomisation d'une lectrice résolument active, mais elle ne peut pour autant se faire sans nuances. En effet, le rapport entretenu par les fans avec la figure de l'auteur est complexe : même dans des fandoms où la création prend une forme plus collective, comme dans le cas des séries télévisées, on constate une tendance à isoler une figure de créateur unique¹⁵. Le phénomène est encore plus net dans les fandoms de littérature, qui héritent d'une conception de l'auctorialité très marquée, particulièrement ceux de littérature « consacrée ». On peut rappeler que l'un des ancêtres identifiés des fandoms est le cercle littéraire d'amateurs : parmi les plus célèbres, le groupe dit des *Janeites* rassemblait au début du xx^e siècle des lecteurs enthousiastes de l'œuvre de Jane Austen, afin d'échanger autour de ses romans, mais aussi de se costumer à la mode Régence et de rejouer, à la façon de scènes théâtrales, certains passages de l'œuvre¹⁶. Ici le nom même du groupe est révélateur du fait que le culte qui entoure les œuvres dans le milieu fan s'accompagne généralement d'un culte de l'auteur, ou du moins d'une certaine figure de l'auteur. Envisager sa mort au sein du fandom, c'est donc prendre un raccourci qui occulte, d'une part, le statut dominé de ces fictions officieuses, et d'autre part le lien qui associe le concept de fan à une vision idéalisée de l'auteur, même si cette vision n'est pas l'alpha et l'oméga du rapport fan à la fonction auctoriale.

Les productrices de fan fiction sont en réalité placées face à une injonction contradictoire : pour des raisons aussi bien légales que culturelles, elles ne peuvent pas *incarner* un auteur au sens strict, et subissent le poids écrasant de la figure de l'auteur légitime ;

¹³ Roland Barthes, « La mort de l'auteur [1968] », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

¹⁴ Voir par exemple Francesca Coppa, « Writing Bodies in Space: Media Fan Fiction as Theatrical Performance » dans Karen Hellekson et Kristina Busse (dir.), *op. cit.*, p. 242.

¹⁵ Matt Hills, *Fan Cultures*, Londres et New York, Routledge, 2002, p. 133.

¹⁶ Mentionné par Abigail Derecho, « Archontic Literature, A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction » dans Karen Hellekson et Kristina Busse (dir.), *op. cit.*, p. 62. Voir aussi Deirdre Lynch, « Cult of Jane Austen » in Janet Todd (dir.), *Jane Austen in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 111-120.

mais dans le même temps, l'auteur suscite une admiration qui fait de l'activité d'écriture une forme d'hommage.

LES DEUX CORPS DE L'AUTEUR¹⁷

À travers cette contradiction, on peut voir se dessiner un double corps de l'auteur, deux manières dont sa présence peut se manifester en milieu fan, et qui rendent compte d'une scission dans le rapport à l'auctorialité. D'un côté, on trouve l'auteur que l'on peut dire faillible, qui correspond dans une certaine mesure à ce que l'on appelle habituellement l'auteur réel. C'est celui que le fan va se permettre de corriger dans ses textes, considérant qu'il a fait de mauvais choix dans l'orientation de la fiction dont il est le garant. C'est aussi la personne réelle qui peut, très concrètement, poursuivre le fan en justice pour atteinte à sa propriété intellectuelle — bien que la fan fiction reste globalement une pratique tolérée. Le corps de cet auteur faillible correspond en quelque sorte au « corps mortel » de l'auteur : il est pourvu d'une autorité économique et juridique, mais il reste humain, et sa mort délivre le fan d'une partie de son illégitimité, puisqu'avec le temps l'œuvre réécrite se rapproche progressivement du domaine public.

On peut considérer qu'il existe aussi, en regard de ce corps mortel, un corps glorieux de l'auteur, largement fantasmé et essentiellement constitué par un tissu de discours. C'est, pour les auteurs consacrés, la figure de l'auteur telle qu'elle est célébrée par la tradition, soit l'aura qui entoure l'auteur réel et l'investit de valeurs particulières. Cette vision occupe une place importante dans le discours institutionnel (scolaire ou médiatique, selon les cas), mais aussi, on l'a vu, dans le culte fan. Or, il faut remarquer qu'il existe souvent un décalage entre l'image de l'auteur telle qu'elle se déploie dans la sphère littéraire officielle, et son image dans le milieu fan. C'est que ce corps glorieux de l'auteur est aussi conçu comme un réceptacle pour les valeurs d'une communauté, qu'elle soit nationale ou plus locale, comme dans les fandoms. En somme, le corps glorieux, porteur d'une forme d'autorité intellectuelle et créative, est dans une

¹⁷ Nous empruntons bien sûr cette distinction des deux corps au célèbre ouvrage d'Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge* [1957], Paris, Gallimard, 1989 pour la traduction française de Jean-Philippe et Nicole Genet. Il ne s'agit pas ici d'utiliser hors de propos une thèse historique et philosophique, mais simplement de reprendre un parallèle symbolique qui nous semble utile, toutes proportions gardées.

certaine mesure reconfigurable, ce qui va permettre aux fans de développer diverses stratégies afin de détourner une partie de l'aura de la figure d'auteur, ou de la déconstruire. Ces stratégies s'appuient, comme nous allons le voir à travers différents exemples, sur une dématérialisation du corps de l'auteur, qui passe aussi bien par sa mise en fiction que par un jeu sur le support numérique des textes produits. Bien qu'elles se mettent toujours en place de manière indirecte, on peut les analyser comme des tentatives d'auctorisation, ou plutôt de pseudo-auctorisation des fan fictions. Les exemples traités, on le constatera, sont tous issus de fandoms de littérature canonisée, ou du moins relativement ancienne : il s'agit d'un choix volontaire, dans la mesure où les réappropriations qui touchent la figure de l'auteur ont tendance à apparaître plus nettement dans un cadre où le prestige auctorial est traditionnellement fort. Néanmoins, une partie des phénomènes relevés, surtout dans les deux premiers cas, nous paraît pouvoir s'appliquer dans des termes semblables à des fandoms de littérature populaire récente¹⁸.

L'auteur comme personnage, ou la déréalisation du corps de l'auteur

Eu égard à l'investissement fantasmagique dont il fait l'objet, le corps glorieux de l'auteur se caractérise par son peu de réalité : il s'agit d'une sorte de corps fantôme, largement reconstruit par la tradition, qui peut être extrêmement lointain pour le lecteur contemporain, au sens où l'image d'Homère, par exemple, nous reste inaccessible. Or, par un phénomène inverse, la fan fiction accorde énormément d'importance aux personnages fictionnels, et laisse une large place à l'étude de leur psychologie, au point parfois d'entretenir la confusion avec des personnes réelles. En résulte, sur le plan fictionnel, un aplanissement des différences entre personnages et auteur, situés à un même niveau dans un vaste mouvement de célébration. Pour cette raison, il est assez courant de croiser, au sein d'un fan fiction, une version-personnage de l'auteur. Certains textes jouent de manière humoristique sur l'attitude horrifiée

¹⁸ La question est plus complexe s'agissant des fandoms non littéraires, dans la mesure où le problème de l'auctorialité se pose un peu différemment si l'on s'intéresse à des fan fictions de jeux vidéo ou de séries télévisées. Les exemples 2 et 3, particulièrement, jouent sur des traditions d'écriture anciennes, qui paraissent difficilement transposables dans le cas d'une réécriture d'œuvre médiatique. Ces variations dans le rapport à l'auctorialité selon les fandoms seraient à prendre en compte dans une étude systématique des stratégies indirectes de légitimation mises en place par les fans.

d'un auteur découvrant les fan fictions de son œuvre ; mais la plupart du temps, par un mécanisme transfictionnel classique, le texte s'éloigne de la pure métafiction, se contentant d'insérer par métalepse l'auteur dans l'univers fictionnel dont il est normalement l'origine¹⁹.

Cette insertion est d'autant plus intéressante qu'elle se fait parfois de manière discrète : *The Red Country*²⁰, une fan fiction dans l'univers des *Aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, de Lewis Carroll, en offre un exemple assez frappant. Le texte constitue un *prequel* de l'œuvre réécrite, ce qui signifie que les événements narrés se situent en amont de l'intrigue du livre de Carroll. Le lecteur suit Helen et Frances, deux pensionnaires d'une austère institution victorienne pour jeunes filles, qui découvrent par hasard le Pays Rouge, futur Pays des Merveilles, dont elles vont devenir les Reines Blanche et Rouge. Lewis Carroll apparaît seulement à la fin de ce long récit, sous son nom réel de Charles Dodgson et en tant que personnage d'arrière-plan, absolument mineur. Helen est alors employée comme gouvernante par Mr. Liddell, le père d'Alice Liddell, qui inspira le personnage d'Alice :

Elle avait l'habitude de jouer aux échecs avec un autre gentleman d'Oxford, Mr. Dodgson, et la plupart du temps, elle le laissait gagner. Quel intérêt y avait-il à mettre en avant ses talents ? Mr. Liddell et ses amis semblaient les admirer, mais Helen restait sur ses gardes ; elle avait entendu parler de gouvernantes devenues trop arrogantes pour leur propre bien. De plus, elle aimait la manière dont Mr. Dodgson souriait lorsqu'il gagnait, comme s'il s'agissait d'un plaisir trop beau pour durer. Helen ne souffrait pas de passer pour inférieure à lui sur le plan intellectuel. C'était ce que tout le monde croyait, quels que soient les hommages que l'on rendait à son esprit féminin²¹.

On retrouve ici une opposition genrée, typiquement victorienne, entre la valorisation des succès intellectuels pour les hommes et leurs dangers pour les femmes, qu'ils mettraient trop en avant. Helen, la Reine Blanche, laisse donc Charles Dodgson gagner aux échecs ; cette situation est très révélatrice de la manière dont cette fan fiction retravaille l'autorité de Lewis Carroll. Le *prequel*, en se présentant comme la véritable origine de l'œuvre réécrite, propose pour l'univers fictionnel une forme de généalogie concurrente à celle de l'auteur, attribuant la

¹⁹ Richard Saint-Gelais, « Personnage et transfictionnalité » dans Françoise Lavocat, Claude Murcia et Régis Salado (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 283.

²⁰ Jibrailis, *The Red Country*, <http://archiveofourown.org/works/393136>, consulté le 30 août 2017.

²¹ « With another Oxford gentleman, Mr. Dodgson, she played chess, and more often than not, she allowed him to win. What use was there in championing her own skills? Mr. Liddell and his friends seemed to appreciate them, but Helen was cautious; she had heard the stories of governesses who became too uppity for their own good. Besides, she enjoyed the smiles on Mr. Dodgson's face when he won, as if it were a pleasure too fleeting to be true. It did not pain Helen to be considered his intellectual inferior. It was what everyone believed, no matter the compliments to her woman's mind. » Nous traduisons.

propriété du Pays des Merveilles aux personnages féminins : les deux Reines, mais aussi Alice, qui sert à la fin de messenger entre le monde « réel » et le Pays Rouge. On suppose que Carroll a eu vent du Pays des Merveilles par l'intermédiaire d'Alice, dont il est dit qu'il l'emmène se promener en barque. Dans ce cas, la fiction réécrirait la genèse de l'histoire, en inversant les mécanismes de transmission, puisque Alice remplirait alors le rôle de conteuse. Cette situation peut aussi jeter momentanément le doute sur le pseudonyme « Lewis Carroll » : si l'on accepte les règles posées par le texte, peut-être n'est-ce pas Dodgson qui se cache derrière ce nom, mais Helen, bien au fait semble-t-il des règles qui s'imposent aux femmes dans la société de son époque et des moyens de biaiser, ou encore Alice, décidée dès l'enfance à vivre une vie indépendante.

En faisant de Charles Dodgson, sous son identité « réelle », un personnage, la fiction déréalise en tout cas la figure de l'auteur et la fait passer au second plan, ouvrant symboliquement la fonction auctoriale à d'autres personnages plus centraux. Peut-on pour autant aller jusqu'à dire que cette fan fiction menace véritablement l'auctorialité de Carroll ? Sans doute pas. Mais par ses thèmes (l'émancipation féminine) aussi bien que par sa structure métaleptique, le texte permet momentanément une forme de désacralisation de la figure de l'auteur, que l'on montre comme un potentiel usurpateur. Ce braconnage inattendu contribue à le priver d'une partie de son aura. Paradoxalement, ici la transformation de l'auteur en personnage permet de rabattre son corps glorieux vers son corps mortel d'homme ordinaire.

Dysfonctionnement du processus d'attribution : vers un texte sans origine

Dans ce premier cas, on vient de le voir, l'auteur se voit contester son statut d'origine de la fiction pour n'apparaître, au mieux, que comme une figure de transmission. Une solution plus radicale visant à contourner le problème posé par l'auctorialité consiste à présenter les textes de fan fictions comme des textes dépourvus d'origine, ce qui participe à brouiller l'ensemble du processus d'attribution en jetant du même coup le doute sur les œuvres réécrites. Pour prendre un autre exemple dans le fandom des *Aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, on peut

s'intéresser à *Extract from the Carrollian Catalog of J. Phildrop*²², un texte de ellen_fremedon. Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler une fiction philologique : on fait mine de reproduire un fragment de manuscrit qui aurait été découvert à Cuffnells, lieu réel de résidence d'Alice Liddell après son mariage. Le paratexte fictif, qui précède le faux fragment et ouvre la fan fiction, est particulièrement intéressant :

*(346) Le fragment de Cuffnells. MS, 6 p. Auteur inconnu. Date inconnue. Bien qu'il ait été trouvé dans les effets d'Alice Liddell Hargreave, il n'est ni de sa main ni de celle de Dodgson. Les spécialistes de Carroll ont fait l'hypothèse qu'il s'agissait d'un texte de Lorina Charlotte (dite Ina) Liddell, la sœur aînée d'Alice. Cependant, c'est une simple conjecture, appuyée plus sur le contenu que sur la main, qui n'a pas pu être identifiée avec certitude. Le fragment, reproduit ici dans son intégralité, commence vers la fin du chapitre 12 des Aventures d'Alice au Pays des Merveilles, et diverge presque immédiatement du texte publié. (Voir les appendices pour une comparaison ligne à ligne avec les versions manuscrites subsistantes des Aventures d'Alice au Pays des Merveilles et de De l'autre côté du miroir.)*²³

Le début du fragment suit scrupuleusement les dernières lignes des *Aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, mais il diverge ensuite du récit de Carroll pour s'intéresser de plus près au personnage de la sœur d'Alice, non nommée dans l'œuvre source. Celle-ci, après avoir écouté le récit qu'Alice fait de ses aventures à son réveil, se met à rêver au Pays des Merveilles et s'y trouve transportée. Elle rencontre certains personnages de l'univers fictionnel, comme le Cavalier Blanc ou le Griffon, dans un texte qui constitue un pastiche très fidèle au style de Carroll, comme le soulignent d'ailleurs les commentaires de lecteurs que l'on peut lire dans la section de la page web prévue à cet effet.

²² Ellen_fremedon, *Extract from the Carrollian Catalog of J. Phildrop*, <https://archiveofourown.org/works/6634>, consulté le 30 août 2017.

²³ « (346.) *The Cuffnells Fragment. MS, 6 pp. Author unknown. Date unknown. Though found among Alice Liddell Hargreaves' effects, it is in neither her hand nor Dodgson's. Carrollian scholars have assumed it to be the work of Lorina Charlotte ('Ina') Liddell, Alice's elder sister; however, this is conjecture, based more on the content than on the hand, which has not been conclusively identified. The fragment, reproduced here in its entirety, begins near the end of Chapter 12 of AAIW, and diverges nearly immediately from the published text. (See appendices for a line-by-line comparison with extant MS drafts of AAIW and TtLG.)* » Nous traduisons, en explicitant les abréviations pour plus de clarté. Les italiques sont celles du texte numérique.

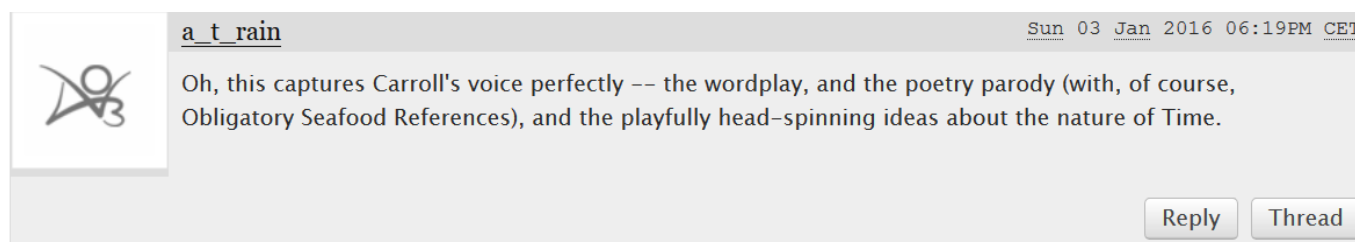


Figure 1. Exemple de commentaire pour Extract from the Carrollian Catalog of J. Phildrop, nous traduisons. « Oh, ça rend parfaitement la voix de Carroll : les jeux de mots, et la parodie de poème (avec, évidemment, les Références Obligatoires aux Fruits de mer), et sa façon malicieuse d'exposer des idées vertigineuses sur la nature du Temps. »

D'après le paratexte fictif, on ne sait pas attribuer ce fragment de manuscrit avec certitude, mais les soupçons se portent tout de même fortement sur Lorina Liddell, la sœur réelle d'Alice Liddell, dans la mesure où il mettrait en scène sa contrepartie fictionnelle, lui donnant un rôle principal quand elle n'était que figure d'arrière-plan. L'hypothèse fictionnelle qui fait de Lorina une scriptrice potentielle est assez fascinante, car le personnage de la sœur d'Alice, chez Lewis Carroll, faisait figure d'auditrice de l'histoire et de relai symbolique : dans le texte, c'est même le récit que lui fait Alice qui déclenche la rêverie et les aventures qui s'ensuivent. On peut penser qu'ici Lorina est une figure de lectrice, et même une figure de fan. En effet, certaines caractéristiques de ce texte évoquent des pratiques typiquement fan fictionnelles. D'abord, le texte est inachevé et fragmentaire, ce qui est le cas de beaucoup de fan fictions, souvent publiées en feuilleton et abandonnées par leur auteur avant la conclusion. De plus, si l'on admettait que Lorina Liddell, personne réelle, était bien l'auteure de ce texte, nous serions face à un cas de *self-insertion*, terme employé dans le milieu fan pour désigner le fait de se représenter soi-même en personnage de sa propre fan fiction, parfois sous des traits modifiés. Dans ce cas, Lorina serait évoquée ici sous un diminutif, « Ina », qui peut faire fonction de pseudonyme. La situation d'énonciation en deviendrait singulièrement complexe. Si le fragment reste anonyme, on peut cependant interpréter cette insertion de soi dans la fiction comme une manière clandestine de signer, à la manière d'un interpolateur. S'ajoute à cela que la confusion de l'attribution est entretenue pour ce texte par la qualité du pastiche, qui reproduit fidèlement la « voix » de Lewis Carroll.

Enfin, il faut s'arrêter sur la manière dont cette fan fiction souligne l'échec du discours philologique. Il est question, dans le paratexte fictif, de « main » à identifier, mais nous avons ici affaire à un texte numérique typographié, et donc détaché d'une écriture manuscrite qui

permettrait de lui attribuer un auteur. De plus, les appendices annoncés, qui devaient rendre possible une comparaison du fragment avec les manuscrits des œuvres originales, sont en réalité absents de la fan fiction. Le lecteur se trouve donc bien en présence d'un « extrait » du catalogue de l'anonyme J. Phildrop, dont il ne sait rien. La matérialité fictive du texte papier est résolument tenue à distance, et le dispositif de la fan fiction souligne qu'il ne saurait en vérité être question de manuscrit. Ce texte met donc en scène son absence d'origine, nous renvoyant en définitive, à travers une série de pseudonymes (Ina, J. Phildrop), au pseudonyme de la fan qui a écrit le texte, ellen_fremedon, pseudonyme lui-même tiré du troisième vers du poème vieil anglais *Beowulf*²⁴ : ici tout est littérature. En somme, en mettant en avant son format numérique, la fan fiction se présente comme une copie sans origine, ou dont l'original serait perdu, inassignable, un texte dérivé sauvage. Plus que le corps de l'auteur, c'est cette fois le texte qui est dématérialisé de manière appuyée, faisant écho au mode d'attribution incertain des textes écrits en ligne : une auctorialité fantôme, sous pseudonyme, insaisissable.

Performance auctoriale : quand l'auteur se fait avatar

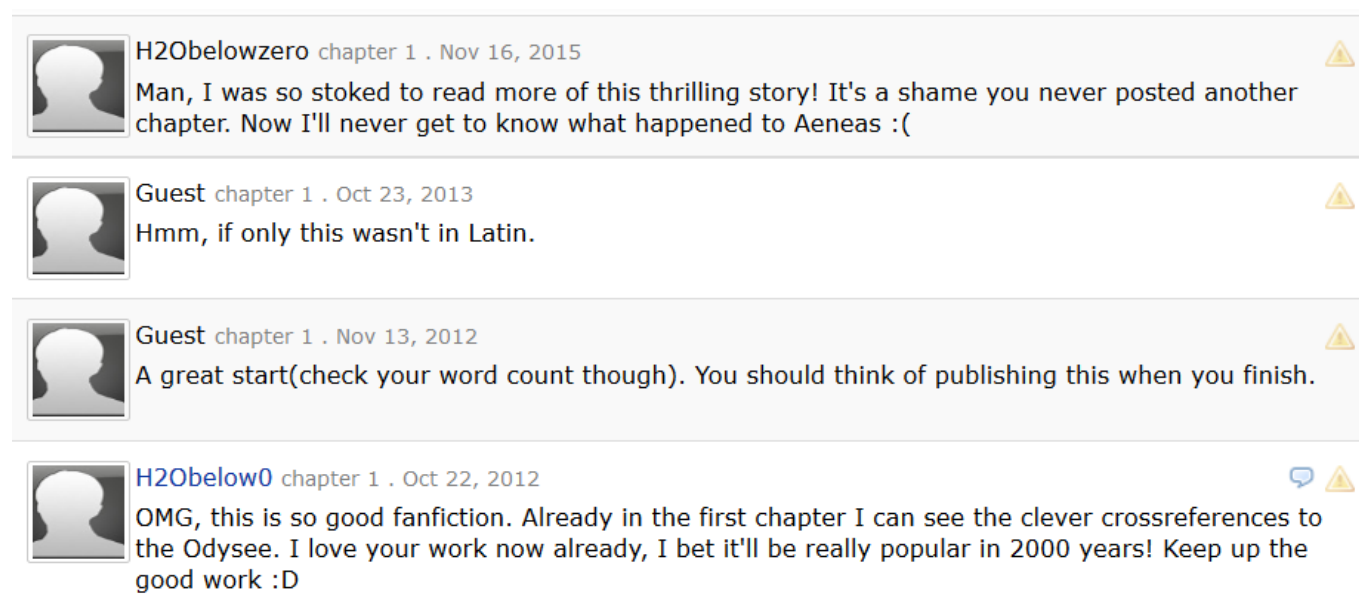
Si l'auteur peut être mis en concurrence avec ses propres personnages, qu'il soit inséré lui-même dans son univers fictionnel ou que lesdits personnages se fassent scripteurs potentiels de l'œuvre, n'est-ce pas que ce corps d'auteur qu'on fictionnalise n'est en réalité qu'une coquille vide, que le fan peut éventuellement habiter ? On assiste, pour certaines fan fictions, à des tentatives d'incarnation ludiques, que l'on peut néanmoins lire comme des gestes argumentatifs. On trouve ainsi, classée dans la catégorie « Odyssée », une fan fiction en latin²⁵ débutant par les mots « *Arma uirumque cano* », dont l'auteur serait un certain « P. Vergili Maronis » ... Il s'agit en fait du premier chant de l'*Énéide*, mis en ligne, supposément, par Virgile lui-même²⁶ ! Le dispositif créé par le fan responsable de cette supercherie est efficace : il

²⁴ Les premiers vers de ce poème épique anonyme sont plus précisément « Hwæt! wē Gār-Dena in geārdagum/ þēod-cyninga brym gefrūnon/ hū þā æðelingas ellen fremedon ». Voir *Beowulf*, traduction d'André Crépin, Paris, Le Livre de poche, 2007, p. 32-33, vers 1-3.

²⁵ P. Vergili Maronis, *Aeneid book 1: Carthage*, <https://www.fanfiction.net/s/8631155/1/Aeneid-book-1-Carthage>, consulté le 30 août 2017.

²⁶ Moyennant un petit accident de cas en latin, puisque le nom est ici laissé au génitif. Le nom complet de Virgile est Publius Vergilius Maro.

permet de présenter le texte de Virgile comme une fan fiction d'Homère. On sait que Virgile s'est beaucoup inspiré de l'*Odyssée*, aussi bien que de l'*Iliade*, pour écrire son texte ; il le faisait à une époque où l'imitation n'était pas, comme elle l'est de nos jours, stigmatisée comme manque d'originalité, mais bien plutôt considérée comme la manière naturelle d'écrire. Ici, pour que l'argument enclos dans le texte porte, il est d'ailleurs crucial que la « fan fiction » soit identifiée comme copie du texte de Virgile, ce qui est globalement le cas si l'on se reporte au ton goguenard de la plupart des commentaires.



The screenshot shows four comments in a list. Each comment has a profile picture icon, the user's name, the chapter and date, and the text of the comment. There are also small warning icons in the top right of each comment box.

- Comment 1:** User: H2Obelowzero, chapter 1, Nov 16, 2015. Text: "Man, I was so stoked to read more of this thrilling story! It's a shame you never posted another chapter. Now I'll never get to know what happened to Aeneas :("
- Comment 2:** User: Guest, chapter 1, Oct 23, 2013. Text: "Hmm, if only this wasn't in Latin."
- Comment 3:** User: Guest, chapter 1, Nov 13, 2012. Text: "A great start(check your word count though). You should think of publishing this when you finish."
- Comment 4:** User: H2Obelow0, chapter 1, Oct 22, 2012. Text: "OMG, this is so good fanfiction. Already in the first chapter I can see the clever crossreferences to the Odysee. I love your work now already, I bet it'll be really popular in 2000 years! Keep up the good work :D"

Figure 2 Commentaires pour Aeneid book 1: Carthage, nous traduisons.

H2Obeowzero : « Mec, j'étais à fond pour lire la suite de cette histoire géniale ! C'est dommage que tu n'aies jamais posté d'autre chapitre. Pfff, je ne saurai jamais ce qui arrive à Aeneas :(»

Guest : « Humm, si seulement c'était pas en latin. »

Guest : « Un très bon début (par contre vérifie ton nombre de mots). Tu devrais penser à le publier quand tu auras fini. »

H2Obelow0 : « Ouah, c'est de la trop bonne fan fiction. Rien que dans le premier chapitre je peux déjà voir les renvois subtils à l'*Odyssée*. J'adore déjà ce que tu fais aujourd'hui, je parie que ça sera vraiment un succès d'ici 2000 ans ! Continue à bien bosser :D »

Cette performance ludique et momentanée du fan dans la peau de Virgile permet, par un retournement de situation, de présenter le grand auteur comme un « fan » d'Homère. Il s'agit là d'un geste provocateur, qui peut être lu comme une tentative pour atténuer le fossé de légitimité existant entre une forme auctoralisée de réécriture comme l'*Énéide*, et un texte de fan fiction.

Le terme de « performance » a cependant son importance : les conséquences de ce geste sont limitées au temps de la lecture et à la communauté fan dans laquelle elle a lieu. Il est possible de concurrencer l'auteur, mais pour un temps seulement : l'auctorialité de Virgile ou celle de Lewis Carroll n'est pas sérieusement menacée, du moins au sein de la communauté plus large des lecteurs institutionnels. Il existe bien, à travers ce type de fan fictions, une tentative de désacralisation du corps glorieux de l'auteur, un jeu avec son aura, mais qui n'a d'impact que dans la communauté interprétative et créative que forment les différents fandoms.

UNE CULTURE DE L'AVATAR

Dans tous les cas étudiés, à travers le brouillage du système d'attribution des textes ou la déréalisation, sous une forme ou sous une autre, du corps de l'auteur, on se trouve confronté à ce que l'on peut identifier dans le milieu fan comme une culture de l'avatar. L'avatar désigne l'identité fictionnalisée qui, via une image de profil et un pseudonyme, doit représenter le fan dans l'espace communautaire. C'est sous le signe de cet avatar que le fan écrit et qu'il est identifié ; on peut considérer de ce point de vue que la distance qui sépare le corps mortel de l'auteur de son corps glorieux est similaire à celle qui sépare le fan réel de son avatar. Cet avatar s'élabore à l'intérieur du milieu communautaire, que ce soit par les textes fictionnels qui lui sont attribués ou par les dispositifs d'échange qui les entourent et permettent aux fans de se construire une *persona* en nourrissant le paratexte numérique de détails personnels. Le système communautaire produit de cette manière un effet d'individuation qui vaut comme pseudo-auctorialité. Le fan qui se choisit Virgile comme avatar représente donc un cas extrême, mais non isolé, puisque tous les fans, en réalité, sont amenés à se construire un corps virtuel. Lorsque certaines fan fictions rencontrent au sein de la communauté un succès tel qu'elles sont reprises et prolongées par d'autres fans, on assiste même à l'avènement d'une sorte de corps glorieux du fan : son avatar accède symboliquement au statut d'auteur, puisque ses textes sont

désormais réécrits par d'autres²⁷. Le milieu fan imite dans ce genre de cas le milieu littéraire officiel, à la différence près que les relations qui unissent auteur, œuvre et lecteur n'y sont pas fixes.

La productrice de fan fiction ne serait donc pas un auteur au sens strict mais offrirait une performance d'auteur, de manière momentanée, à partir de l'image qu'elle construit d'elle-même et de l'auteur d'origine. Dans le milieu non autorisé de la fan fiction, le jeu est un recours utile, et on joue notamment à se construire un corps, par le biais d'une image de soi dématérialisée et donc reconfigurable. C'est par la reprise partielle, au sein d'une communauté spécifique, des mécanismes d'auctorialisation que peut se développer une culture — dominée — de l'avatar.

Marion Lata

(Doctorante – Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle – CERC)

²⁷ Nous avons analysé ce phénomène, autour de *Paris Burning*, fan fiction à succès des *Misérables*, dans « Fan fiction. Une introduction (à l'usage des débutants) », http://www.fabula.org/atelier.php?Fan_fiction_Une_introduction, consulté le 30 août 2017.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME, *Beowulf*, traduction d'André Crépin, Paris, Le Livre de poche, 2007.
- BACON-SMITH, Camille, *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1992.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur » [1968] in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BUSSE, Kristina et HELLEKSON, Karen (dir.), *Fan fiction and Fan Communities in the Age of the Internet, New Essays*, Londres, McFarland & Company, 2006.
- CORNU, Marie, « L'œuvre, l'auteur et la signature », *Hypothèses*, vol. 9, n° 1, 2006, p. 385-390.
- ELLEN_FREMEDON, *Extract from the Carrollian Catalog of J. Phildrop*, <https://archiveofourown.org/works/6634>, mis en ligne le 25 décembre 2004.
- GALLAGHER, Catherine, « George Eliot and *Daniel Deronda*: The Prostitute and the Jewish Question » dans BERNARD YEAZELL, Ruth (dir.), *Sex, Politics, and Science in the Nineteenth-Century Novel*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991, p. 39-62.
- GILBERT, Sandra et GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1979.
- HILLS, Matt, *Fan Cultures*, Londres et New York, Routledge, 2002.
- JIBRAILIS, *The Red Country*, <http://archiveofourown.org/works/393136>, mis en ligne le 28 avril 2012.
- LATA, Marion, « Fan fiction. Une introduction (à l'usage des débutants) », Atelier de théorie littéraire de Fabula, http://www.fabula.org/atelier.php?Fan_fiction_Une_introduction, mis en ligne le 23 octobre 2016.
- LYNCH, Deirdre, « Cult of Jane Austen » dans TODD, Janet (dir.), *Jane Austen in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 111-120.
- MARQUISE, *The Game*, <https://archiveofourown.org/works/385782>, mis en ligne le 18 avril 2012.
- P. VERGILI MARONIS, *Aeneid book 1: Carthage*, <https://www.fanfiction.net/s/8631155/1/Aeneid-book-1-Carthage>, mis en ligne le 22 octobre 2012.
- PLATON, *Phèdre*, traduction d'Émile Chambry, dans *Le Banquet-Phèdre*, Paris, Flammarion, 1997.

SAINT-GELAIS, Richard, « Personnage et transfictionnalité » dans LAVOCAT, Françoise, MURCIA, Claude et SALADO, Régis (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, 2007.

SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011.

SHELL, Marc, *The Economy of Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.